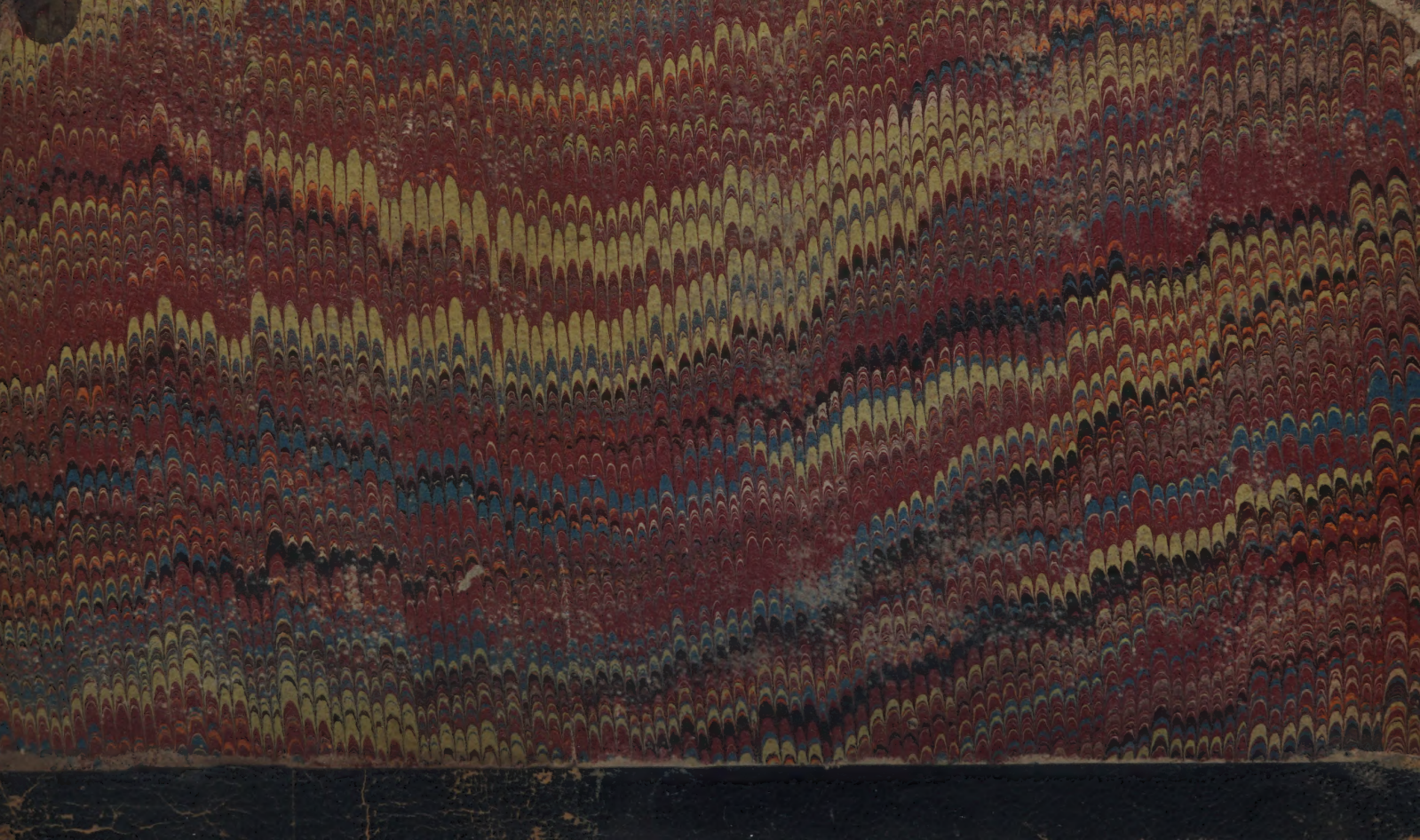

PRESENTED TO THE 4056-7.
v. 1

Public Library of the City of Boston

SICUT PATRIBUS SIT DEUS NOBIS.
BOSTONIA
CONDITA AD.
1630.
CIVITATIS REGIMINE DONATA A.D. 1822.

By Joshua Bates, Esq.
Received Sept. 15. 1859 No. 31069

Gollmick's

Leitfaden

für

Clavierlehrer.

Gollmick's

Leitfaden

für

Clavierlehrer.

Leitfaden

für angehende Lehrer und Lehrerinnen

im

Clavierspielen,

zum Behufe des ersten Unterrichts,

wie auch für Gouvernanten und Hauslehrer, welche denselben zu leiten oder zu recapituliren haben.

Nebst Andeutung einiger Hülfsquellen

in der Wahl anzuwendender Musikalien

und einem Notenheft,

89 Beispiele enthaltend.

Von

Carl Gollmick,

Gesang- und Clavierlehrer in Frankfurt a. M.

Opus 70.

Darmstadt, 1842.

Verlag der Hofbuchhandlung von Gustav Jonghaus.

PUBLIC LIBRARY
OF THE
BOSTON

Vorwort.

Dieses Werkchen weicht gänzlich ab von allen bestehenden Clavierschulen, indem es nicht für den Schüler oder für das Publikum, sondern für den Lehrer geschrieben ist. Ich übergebe es daher jungen Leuten, die sich dem Fache des Clavier-Unterrichts widmen, die aber, trotz ihrer erworbenen Kenntnisse in der Musik, die Erfahrung einer einfachen, gründlichen und zusammenhängenden Mittheilung noch nicht haben können. Deshalb soll hier eine ganz einfache, dem jungen Verstande angemessene Sprache herrschen, soll das Kind gründlich belehrt, soll auf alle seine Fragen geantwortet, und in fortschreitender Ordnung alles mitgetheilt werden, was es wissen muß, um in kurzer Zeit auf einem festen Grund und Boden zu stehen. Ich habe zum Beispiel von Takt oder Tempo, von Tonleiter, von diatonisch u. s. w. nicht eher gesprochen, bis ich diese Gegenstände vorher präparirt und erklärt habe. Ich gab die Namen erst dann, nachdem die Begriffe festgestellt worden. Dann habe ich mir hauptsächlich zum Ziele gesetzt, alle Erklärungen soviel als möglich aus der deutschen Sprachlehre abzuleiten, weil Musik ja auch eine Sprache ist, die aus dem Drange der Mittheilung entsteht.

Ich ließ den Lehrer nicht immer unmittelbar zum Schüler reden, weil mir dies zu einseitig dünkt. Doch glaube ich durch die Einfachheit meiner Erklärungen selbst jener direkten Mittheilung den Ausdruck auf die Zunge gelegt zu haben. Wo ich aber eine direkte Anrede für nöthig hielt, habe ich dieselbe durch Anführungszeichen angedeutet. Auch wendete ich die so beliebte Manier nicht an, meinen Lehrplan in einzelne Lectionen zu classificiren, da eine so abgezirkelte Eintheilung nicht für alle Schüler ausreichen kann, und das Fassungsvermögen, die Zeit, Verhältnisse und andre Umstände jedes Einzelnen wieder eine Abänderung dieses eingeengten Systems nöthig machen würden. Die Erfahrung hat das gelehrt. Wenn ich aber von dem gewöhnlichen Gange der Regelnfolge abgewichen bin, so geschah dies keineswegs in der Absicht, mein Werkchen durch eine Neuerung auszeichnen zu wollen, sondern weil es zu einer verständlichen Progression nothwendig ist, daß jede vorhergehende Regel die Ursache oder Quelle der folgenden werde, und daß diese aus jener entspringe. Ich lege hier nur die Resultate einer fast 30jährigen Erfahrung nieder, die ein Neuling im Lehrerfach mit einigem Erfolg benutzen dürfte. Vor allem erlaube ich mir die Sprache des älteren Mannes zu dem jüngeren, da ich auf diese Weise ein Vertrauen zu erwecken hoffe, ohne welches Belehrung unmöglich ist.

Da es nun unter den vielen und manchen vortrefflichen Clavierschulen keine einzige giebt, welche einem solchen Plane, wie vorliegender ist, entspräche, so wird die Erscheinung dieses Werkchens vielleicht manchem eine willkommene sein.

Einleitendes Wort für den jungen Lehrer.

Clavierspielen ist ein Wort, das vielen Deutungen unterworfen ist. Die allgemeinste ist wohl die, daß man das Zeitwort spielen zu wörtlich und materiell nimmt; daß man annimmt: auf dem Clavier spielen — und mit demselben oder überhaupt mit der Kunst spielen, tändeln, sei eines und dasselbe. Wie viele nehmen Clavierspielen und sich vorübergehend amusiren als gleichbedeutend. Es ist nicht meine Absicht, diese Begriffe anzufeinden, denn wie können wir verlangen, daß das Publikum mit den Augen des Künstlers oder Lehrers sehe? daß es mehr bei dem Lehrer und bei den Noten suche, als Erholung nach des Tages Ernst? und wenn Eltern uns ihre Kinder übergeben und wohl gleich anfangs äußern: „Mein Kind soll kein Künstler werden, es soll sich an der Tonkunst nur erfreuen, deshalb nehmen Sie es nicht gar zu streng“ u. d. gl., so wollen wir nicht gleich ein Verdammungsurtheil über diese Aeußerung aussprechen. Im Gegentheil sind das Worte, der Beherzigung sehr werth, indem sie uns einen Wink geben, daß Musik bei aller ihrer Erhebung auch eine freundliche Göttin sey, der wir ihr Lächeln abgewinnen, aber nicht ihre Grämlichkeit verdienen wollen. Und nun tritt der schöne Beruf des Lehrers ins Leben, indem er den Ernst des gründlichen Studiums mit der Freundlichkeit der Muse zu vereinigen sucht, indem er die rechte Mitte zu bewahren versteht, zwischen der Regel und ihren schönen Wirkungen. Nun ist es an Ihnen, meine jungen Freunde, den ersten Keim gediegener

Begriffe in die noch empfängliche Seele Ihres Schülers zu pflanzen, und ihm ganz einfach zu sagen, daß man sich nur an dem Guten und Schönen erfreuen könne, und nicht an dem Mittelmäßigen oder gar Schlechten, daß man aber dieses Gute und Schöne nicht ohne Mühe erlangen könne. Kindern macht man sich durch Vergleichungen am Verständlichsten, wenn dieselben nicht über ihren Verstand gemacht werden. Sagen Sie Ihnen z. B. „Wenn Sie einen Berg erreichen wollen, der Ihnen eine entzückende Aussicht zu gewähren verspricht, würden Sie sich nicht gern durch einige Dornen winden, nicht gern Steine aus dem Wege räumen, um das Vergnügen zu haben, diese schöne Aussicht zu genießen?“ Oder sagen Sie: „Wenn Sie Ihren Eltern an einem Festtage ein Gedicht recitiren, könnte es Ihnen oder den Eltern wohl Freude gewähren, wenn Sie stotterten, oder stecken blieben?“ Diese und ähnliche Gleichnisse, die Sie am besten dem Alter Ihres Schülers anpassen mögen, werden, öfter und zur rechten Zeit wiederholt, hinreichen, ihm klar zu machen, daß nur ein reines und nettes Spiel ihm Vergnügen machen werde. Der schlagendste Beweis unserer Behauptung wird aber wohl der sein, wenn Sie dem Kinde irgend ein gefälliges Tonstückchen zuerst selbst nett und reizend, und darauf falsch und stotternd vorspielen. Ich wette, daß es wirkt, und will nur wünschen, daß Ihnen die letztere Spielart recht schwer fallen möge!

Für Sie ist aber zu bedenken, daß im Clavierspiel nicht allein das Vergnügen liegt, schöne Musikstücke mit Geschmack und Fertigkeit vorzutragen, (was schon sehr viel, ja mehr ist, als man bei Hunderten von Schülern hört) sondern, daß damit auch der Grundstein zu einem reinen Gehör, einer edeln Geschmacksrichtung, einem gebildeten Urtheil und einer Empfänglichkeit für die Poesie der Tonkunst gelegt wird.

Wenn Sie von diesem höhern Gesichtspunkt aus Ihren Lehrstuhl betreten, so werden Sie bald die Belohnung für Ihre Bemühung finden, daß Ihr Schüler eine Ausnahme macht von gar Vielen, welche die Mittel zum Zweck machen, und ihr Ziel erreicht zu haben glauben, wenn sie einige Modestückchen aus Opern oder einige beliebte Walzer mit leidlicher Fertigkeit spielen können. Das

ist's leider, woran heutzutage die edlern Keime eines jugendlichen Talentes zu Grunde gehen, welches Ihnen, wenn Sie prüfend umherblicken wollen, nicht entgangen sein kann. Sei es nun innerer Beruf, d. h. Talent mit Liebe für den Gegenstand gepaart, oder sei es Lebensnothwendigkeit, welches Sie veranlaßt, Unterricht im Clavierspielen zu geben, so betrachten Sie denselben in jedem Fall als eine Pflicht, die Sie sich selbst auferlegt haben, und deren Erfüllung Ihnen heilig sein muß.

Jedenfalls werden Sie, wenn Sie von diesem edlen Standpunkt ausgehen, entschädigt werden für die vielen Mühseligkeiten, die mit dem Musikunterricht verbunden sind.

Wenn ich Sie zu Ihren Schülern in der dritten Person sprechen lasse, so hat das seine erprobten Gründe. Sie können mir einwenden, das vertrauungsvolle Du zieme sich für den Lehrer. Das ist wohl der Fall mit dem ersten Unterricht bei dem Kinde, aber jemehr sich dasselbe, namentlich das Mädchen, unter den Augen des jungen Mannes entwickelt, desto mehr wird auch das Du beiden Theilen unbequem. Jedenfalls wird der Uebergang von dem Du zu dem Sie peinigend für Lehrer, Schüler und Eltern, und lange läßt er ein Gefühl der Befangenheit zurück. Ich habe Dies oft empfunden und wahre mich dagegen, indem ich nun das kleinste Kind Sie nenne.

Der erste Unterricht.

§. 1. Sprache und Musik.

Vor allen Dingen machen Sie Ihrem Schüler einen Begriff von dem Worte Musik, die er lernen soll. Definitionen in Schulen und Lexicis wird er nicht wohl folgen können. Durch folgende einfache Mittheilungsweise aber würde wohl auch das Kind eine Grundidee von Musik erhalten: Die Sprache ist der Ausdruck unserer Empfindungen durch Worte; die Musik aber durch Töne. Was in der Sprache die Worte, sind in der Musik die Töne; und wie man in der Sprache Freude und Traurigkeit durch Worte mittheilen kann, so kann man dieses auch durch Töne. Nun spielen Sie Ihrem Schüler zwei contrastirende Sätze vor; der eine drücke in Dur ein heiteres, der andere in Moll ein tragisches Gefühl aus, und lassen Sie ihn dann rathen, welcher von beiden Freude oder welcher Traurigkeit ausdrückte. Er wird es sicher treffen und ein großes Vergnügen daran haben. Dieses für die Empfindung und das Gehör lehrreiche Spiel setzen Sie fort. Ist Ihr Schüler darin geübt, dann fragen Sie ihn, welcher von beiden Sätzen ihm härter oder schärfer, welcher ihm weicher vorkomme. Es wird nicht lange anstehen, daß der Schüler auch bei mangelhaftem Gehör das Rechte trifft. In dieser gewonnenen Sicherheit aber liegt schon das erste Gefühl für die harte und weiche Tonart, für Dur und Moll, obgleich er die Namen nicht kennt und noch nicht kennen darf. Sie werden sehen, wie sehr Ihnen diese Uebung bei der späteren Lehre von den Tonarten zu statten kommt.

§. 2. Buchstaben und Noten.

Darauf machen Sie ihm begreiflich, daß — wie die Sprache — auch die Musik könnte aufgeschrieben werden, wodurch die Absicht erreicht würde, sich auch in der Ferne mitzutheilen. „Sie würden sich gewiß freuen, wenn Sie ein schönes Stück erfunden haben, und könnten dieses zu Papier bringen, und es sogleich Ihren entfernten Freunden zum Geschenk machen? oder umgekehrt, wenn Sie musikalische Ideen von einem Papier ablesen könnten, wie eine schöne Geschichte aus einem Buch?“ Um die Worte, die man spricht, zu Papier zu bringen, bedient man sich der Buchstaben, um die Töne, die man spielt oder singt, aufzuschreiben, hat man Noten. Die Zeichen für die Sprache heißen also Buchstaben, die für die Töne Noten. Buchstaben hat die Sprache 25, Töne hat die Musik nur 7, die sich aber immer wiederholen; diese sieben Töne heißen:

c. d. e. f. g. a. h.

Ob Sie nun eine oder mehrere Stunden bei diesem Unterricht zugebracht, so hat Ihr Schüler auf diese Weise doch schon einen Total-Begriff von Musik, und wird klarer darin sein, als wenn er Monate lang gedankenlose Fingerübungen gemacht hätte.

Der musikalische Philosoph mag, wenn er grübeln will, an dieser Definition manches zu tadeln haben. Aber der junge Verstand kann nicht grübeln über Dinge, worüber selbst Philosophen gestritten haben; und ehe man Schüler ganz blindlings zutappen läßt, ist's doch besser, er werde durch ein einfaches, ihm klar scheinendes System befriedigt.

Jedenfalls haben nun die späteren Regeln ein geistiges Fundament erhalten.

§. 3. Das Clavier.

Nun gehen Sie nach und nach zur Claviatur über; bei welchem Verfahren es aber nöthig wird, ein Cahier weißes Papier zur Hand zu nehmen, und jedes Beispiel vor den Augen des Schülers aufzuschreiben. Verfahren Sie so:

Die Noten, vermittelst welcher diese 7 Töne aufgeschrieben oder gedruckt werden, erscheinen in folgenden Gestalten:

Beispiel 1.

Durch diese Noten werden also die genannten 7 Töne auf's Papier gebracht und der ganzen Welt mitgetheilt.

Das Clavier, auf welchem man diese Noten spielen soll, hat aber eine Menge Tasten. Daraus geht hervor, daß sich die 7 Töne öfter wiederholen müssen, und daß es eben so viele Noten geben muß, als es Tasten giebt.

„Ich habe Ihnen neulich durch diese Tasten, diese Organe, mehrere Stückchen gespielt, die Vergnügen und Traurigkeit in Ihnen erweckt haben. Ich hätte mit dem Munde nicht mehr thun können, wenn ich Ihnen etwas Fröhliches oder Trauriges erzählt hätte."

§. 4. Umfang der Claviatur.

Nun zeigen Sie dem Schüler die 7 Töne auf dem Clavier, und lassen ihn dieselbe von c bis h und zurück recht oft spielen, wenn auch nur mit einem Finger. Dann machen Sie ihm begreiflich, daß sich diese Töne auf- und abwärts wiederholen, deshalb auch höher oder tiefer klingen, und daß jeder wiederholte Ton der 8te Ton ist, und Octave genannt wird. Dem Schüler ganz klar zu machen, daß alle c, alle d u. s. w., also alle Octaven dieselben Klänge haben, nur in erhöhter oder erniederter Potenz, ist in der ersten Zeit ein Ding der Unmöglichkeit. Aber auch hier werden Gleichnisse von Nutzen sein; deshalb vergleichen Sie, d. h. auf der Claviatur, die 7 Tasten der kleinen Octave mit den Baßtönen eines Mannes, welche in der eingestrichenen Octave ein Knabe und in der zweigestrichenen Octave ein Mädchen nachahmt; aber hüten Sie sich, die Namen: ein- zwei- dreigestrichen selbst auszusprechen. Oder machen Sie dasselbe Gleichniß mit Contrabaß, Viola und Violine. Dieser Begriff wird dann nicht allein ein sinnlich anschaulicher werden, der Schüler erhält auch, ohne es zu wissen, die erste Idee von Baß, Alt und Sopran, was ihm später zu gut kommt.

Der Schüler weiß jetzt, daß sich unsere 7 Töne auf dem Clavier wiederholen, und daß sie höher und tiefer klingen. Er finde nun die einzelnen Namen der Tasten heraus, mache sich mit ihrem Klange vertraut (wobei das Clavier stets rein in der Orchester-

stimmung stehe!) und übe sich namentlich, jeden achten Ton zu finden, der wieder den Grenzton der folgenden sieben Töne bildet.

Nach dieser Bekanntschaft mit den Klang-Organen, den Tasten, wird es Zeit, nun auch ihre Zeichen kennen zu lernen, wodurch sie schriftlich mitgetheilt und verbreitet werden können.

§. 5. Linienſyſtem.

Diese Zeichen, Noten, also stehen nicht auf bloßem weißen Papier, wie die Buchstaben, sondern man bedient sich dabei fünf Linien, die man zusammen Linienſyſtem oder Syſtem nennt, und nun ziehen Sie vor des Schülers Augen die fünf Linien,

Beiſpiel 2.

sagen ihm, daß die Noten auf und zwischen diesen und ober oder unter diesen Linien stehen, und setzen sie erst auf, dann zwischen dieselben. Man würde mehr Linien genommen haben, da sie aber unbequem zu überschauen wären, so hat man vorgezogen, für Noten, die über und unter dem System stehen, noch kurze Linien anzuwenden, die man Strichlinien nennt.

Beiſpiel 3.

Obgleich man auf diese Weise eine Menge Zeichen gewonnen, so hat doch das Griffbrett zu viele Tasten, als daß man auf diese Weise auskommen könnte. Man gebraucht also 2 mal 5 Linien, die auf folgende Art unter einander stehen, und durch eine Klammer mit einander verbunden werden.

Beiſpiel 4.

Das obere System enthält alle Noten für die rechte, die untere für die linke Hand.

§. 6. Die Schlüſſel.

Durch diese beiden Systeme sind die musikalischen Schlüssel nothwendig geworden, wodurch die Noten einer und derselben Stufe des Linienſyſtems verschiedene Namen erhalten.

Der Schlüssel für das obere System heißt der G-Schlüssel und steht auf der zweiten Linie, und diejenige Note, auf deren Linie er gesetzt wird, heißt dann durch ihn G.

Beiſpiel 5.

Der Schlüssel auf dem untern System heißt der F-Schlüssel und steht auf der vierten Linie. Die Note auf der 4ten Linie heißt dann durch ihn F.

Beispiel 6.

Der G-Schlüssel heißt aber am gewöhnlichsten Violin-Schlüssel, weil man ihn vorzugsweise zur Bezeichnung der Violin-Noten braucht.

Der F-Schlüssel heißt auch Baß-Schlüssel, weil man ihn zur Bezeichnung der tiefsten Töne und zu Noten gebraucht, die ein Baßsänger (Bassist) singt, oder ein Baßgeiger (Contrabassist) geigt. Man kann hier eine Grundübersicht der beiden Liniensysteme geben.

Beispiel 7.

§. 7. Uebersicht aller Noten und Tasten.

Nach dieser Erklärung dürfen Sie getrost und ohne weitere Vorbereitungen den Umfang der ganzen Claviatur oder beider Systeme hinsetzen. Der Schüler mag sich zurechtfinden. Er hat das ganze Griffbrett vor sich und alle sich darauf beziehenden Noten beider Hände. Die vorhergegangene Erklärung war so faßlich, daß er zu jeder Note die Taste bald finden wird. Dem Verstand und Alter des Schülers angemessene zweckmäßige Modificationen zur Erleichterung anzuwenden, muß Ihnen jedenfalls hier wie in allen folgenden überlassen bleiben.

Beispiel 8

Gehen diese Noten noch höher hinauf,

Beispiel 9.

so schreibt man statt dieser Noten mit so vielen Strichlinien, welche das Auge im ersten Anblick schwer zu unterscheiden vermag, dieselben um eine Octave tiefer, und setzt dann folgendes Zeichen darüber: in 8va., welches so viel heißt, als, man spiele diese Note um eine Octav höher.

Beispiel 10.

Beim Anblick der obigen beiden Liniensysteme stellt sich sichtbar heraus, daß die rechte Hand in den Bereich des Basses hinabgeht,

und umgekehrt die linke Hand in den Bereich des Violinschlüssels hinauf.

Hierüber lassen Sie die Schüler einzelne Uebungen machen. Zweckmäßig wird es sein, wenn Sie ihm auf dem Clavier einzelne Töne anschlagen, deren Noten er dann nicht nach dem Gehör, sondern nach dem Anschauen der Tasten selbst aufschreibt.

Diese Uebungen fange man mit einem leichteren Exempel an,

Beispiel 11.

und gehe dann zu einem schwereren über; ohngefähr

Beispiel 12.

Da er sich auf diese Weise schon eine Sicherheit der Noten in Verbindung mit deren Ausdruck auf dem Clavier erworben hat, machen Sie ihm eine kleine Beschreibung von dem Hämmerwerk, und recapituliren dann, wie der Name claves mit dem Namen des Griffbretts, Claviatur, zusammenhängt, und der Name Tasten mit Tastatur, welches eins und dasselbe ist.

§. 8. Octaven-Ordnung.

Nun wird die Erklärung der verschiedenen Octaven-Ordnungen und ihrer Namen an ihrem Platze sein.

Wie alles seinen Namen führt, so hat man auch jeder einzelnen Reihe von den 7 Tönen c d e f g a h ihren eigenen Namen gegeben.

Beispiel 13.

Hierbei ist zu bemerken, daß obgleich man sagt: große Octav, kleine Octav u. s. w.; doch die Octave nicht zu einer solchen Tonreihe gezählt wird, wie obige Tabelle ausweiset. Es hat sich diese eigentlich falsche Benennung vielmehr eingeschlichen und ist durch den Gebrauch allgemein angenommen worden. Ich habe nie Anstand genommen, meine Schüler darauf aufmerksam zu machen, es ist auch immer verstanden worden, und ohne weitere Grübelei mit in die allgemeine Ordnung übergegangen. Im Gegentheil ist die Wahrheit in solchen Fällen nur nützlich, indem durch ihre Mittheilung gezeigt wird, man habe Vertrauen zu dem Verstande des Schülers. Jedenfalls wird dadurch ein gewisses Selbstgefühl bei ihm erweckt.

Aus dieser Octaven-Ordnung mit ihren Namen entsteht der Vortheil, daß man ohne Noten anzugeben, dennoch ihren Ton bezeichnen kann. Wenn man z. B. von einem Baßsänger spricht: er hat das große f oder das kleine c sehr rein gesungen, er geht bis zu dem Contra h hinab; oder ein Tenorsänger gieng bis in das zweigestrichene c hinauf, oder diese Sängerin hat einen Umfang vom kleinen h bis in das 3gestrichene f, so weiß der Andere genau, welche Töne damit gemeint sind.

Woher diese Benennung groß, klein u. s. w. stamme, ist nicht rathsam definiren zu wollen, da über die Ursache derselben selbst keine Klarheit herrscht; und selbst die plausibelsten würden den Schüler mehr verwirren als aufklären.

Nöthig aber wird es sein, mitzutheilen, daß, wenn man von den gestrichenen Tonreihen schreibt oder vielmehr schriftlich redet, man sich dieselben auf folgende Weise aufzeichnet: z. B. das eingestrichene c würde $\bar{c}$, das zweigestrichene $\bar{\bar{c}}$, das dreigestrichene $\bar{\bar{\bar{c}}}$ und das viergestrichene $\bar{\bar{\bar{\bar{c}}}}$ bezeichnet. Eben so werden die Contra-Töne, will man schriftlich von ihnen reden, folgendermaßen abwärts bezeichnet.

$$\underline{h.}\ \underline{a.}\ \underline{g.}\ \underline{f.}\ \underline{e.}\ \underline{d.}\ \underline{c.}$$

Würde man an Jemanden schreiben: Herr X hat auf den Tönen $\underline{a}$ oder $\underline{g}$ einen Triller geschlagen, so wüßte er, daß es auf dem Contra a oder g geschehen ist. Gleichwie man statt die Töne der drei- und viergestrichenen Octav durch in 8va. bezeichnet, um, wie gesagt, das Auge nicht durch die vielen Strichlinien zu verwirren; ebenso setzt man auch in 8va. unterhalb der untern Contra-Töne.

Beispiel 14.

Man unterlasse nur nicht, alle diese Beispiele auf der Claviatur zu versinnlichen! Ich glaube: der Schüler hat jetzt eine sehr gründliche Uebersicht aller natürlichen Töne in Verbindung mit der Claviatur gewonnen. Ihrer Einsicht bleibt es nun überlassen, bei ihm die gewonnenen Begriffe durch vielseitige Uebungen und Beispiele so zu befestigen, daß er darauf wie zu Hause ist.

§. 9. Praktische Leseübungen in allen natürlichen Tönen.

Sie dürfen jetzt jede beliebige Clavierpiece zur Hand nehmen, und den Schüler alle darauf befindlichen natürlichen Noten mit der rechten und linken Hand aufsuchen lassen.

Hierdurch entsteht die erste Uebung im Notenlesen oder Notentreffen. Sie werden mit diesen Regeln wahrscheinlich mehrere Wochen zugebracht haben. Mit dem Verstande Ihres Schülers aber auch die Finger desselben mechanisch zu beschäftigen, ist zweckmäßig. Sie können ihm daher schon nach §. 2, nachdem er also seine 7 Tasten kennt, und diese mit einem Finger auf- und abwärts abspielt und genannt hat, mit einer, dann mit der andern schulmäßig rund gehaltenen Hand, die ersten Uebungen machen lassen, die innerhalb einer Quint liegen,

Beispiel 15.

d. h. ganz langsam, denn schneller, bald forte und piano, bald legato und staccato, mit Accenten auf einzelnen Tasten u. s. f. nach Ihrer besten Einsicht.

Daß Sie dem Schüler aber diese Noten nicht selbst vorlegen, versteht sich von selbst, da er weder sie noch die Schlüssel kennt. Er muß sie auswendig spielen.

§. 10. Die ersten mechanischen Fingerübungen nach Noten.

Sobald er aber einmal die Uebersicht obiger Octaven-Tabelle gewonnen hat, ist es rathsam, ihm dergleichen Uebungen auf einzelnen Blättchen aufzuschreiben und ihn dieselben dann von Noten spielen zu lassen, wobei dieselben Nuançen von forte und piano u. s. w., wie oben erklärt, beobachtet werden müssen.

Sie können diese Uebungen z. B. auf folgende Weise ausdehnen und vervielfältigen:

Beispiel 16.

Auch Terzen-Uebungen verschiedener Art lassen sich aufschreiben.

Beispiel 17.

Jede Clavierschule giebt Ihnen die Quellen zu solchen Uebungen an. Namentlich die von Clementi, Müller, Bertini, Herz

und die ersten 12 Seiten der bekannten A. Schmitt'schen Uebungen. Nur dürfen dieselben nicht in Takte gebracht werden, da vom Takt noch nicht die Rede war. Die Figuren von Vierteln, Achteln u. s. w. werden den Schüler nicht irre machen, da er bereits die verschiedenen Noten-Formen kennen gelernt hat. Diese Uebungen seien also reine mechanische Etuden für die Finger, wobei die Kenntniß der Noten und der Claviatur bedeutende Fortschritte machen wird.

Wollen Sie statt Figuren in der Wiederholung auszuschreiben, sich der Fortsetzungszeichen / oder // bedienen, so erklären Sie dieselben zuvor, welche Kenntniß voraus zu haben ja nichts schadet.

Diese mechanischen Uebungen können fortgesetzt werden, bis die Regel vom Takt durchgemacht ist, wonach schon ein tüchtiger Ruck vorwärts gethan ist, und in das Feld angenehmer Tonstücke übergegangen werden darf.

Bis dahin aber halten Sie strenge an unser bisheriges Princip, denn Ihr Schüler, indem er seine Finger geschmeidig gemacht, schreitet ohne es selbst zu wissen mächtig voran, und legt sich darin schon einen Grund zu Hunderten von Sonaten.

§. 11. Die Versetzungszeichen.

Nun zu den Versetzungszeichen, da die schwarzen Obertasten Ihren Schüler schon längst interessirt haben müssen. Bevor aber dieses geschieht, muß er wissen, daß die Tonleiter aus Stufen besteht. Man erklärt das am deutlichsten ungefähr:

Wir haben gesehen, daß die Octav, der achte Ton, nur eine Wiederholung des ersten Tons ist, wenn auch in einem verkleinerten oder erhöhten Maasstabe. Obgleich mit dieser Octave eine neue Tonreihe beginnt, so wird sie doch auch als Schluß-Note der vorigen Tonreihe angesehen, weil durch diese Schlußnote das Gefühl durchaus befriedigt wird.

Praktisches Beispiel für das Clavier.

Diese acht Töne nun bilden eine Tonleiter, eine Leiter aber besteht aus Stufen. So auch die Tonleiter, da jeder darin enthaltene Ton Stufe genannt wird.

Beispiel für das Clavier:

c ist die 1ste Stufe
d " " 2te "
e " " 3te "
f " " 4te "
g " " 5te "
a " " 6te "
h " " 7te "
c " " 8te "

auf dem Notensystem stellt es sich so heraus:

Beispiel 18.

Will man weiter gehen, so findet man eine 9te und 10te Stufe, welche aber nichts weiter sind, als 2te und 3te Stufe, nur eine Octav höher.

Diese Stufen haben aber fremde Namen, die so allgemein angenommen sind, daß wir sie ebenfalls auf der Stelle lernen müssen.

Beispiel 19.

Wenn man will, kann man noch höher hinauf, welches zu wissen jetzt noch unnöthig ist. Die ganze Tonreihe derjenigen Töne, die wir kennen gelernt haben, heißen unabhängige oder natürliche Töne.

Allein alle diese natürlichen Töne können erweitert werden, d. h. mit andern Worten erhöht und erniedrigt. Denn fast zwischen allen diesen natürlichen Tönen sind noch kleinere Zwischentöne denkbar, und diese werden durch die obern Tasten hörbar gemacht. Diese Obertasten heißen, im Gegensatz zu den untern, abhängige oder unnatürliche Töne. Um alle diese Tasten zu erhöhen, hat man Zeichen erfunden, die man Kreuz nennt, und die diese Gestalt haben ♯. Wenn also ein solches ♯ vor einer Note steht, so wird dieselbe aufwärts erweitert oder erhöht, d. h. man greift die nächste rechter Hand.

Beispiel 20.

Nun wird der Schüler das Beispiel ohne Anstoß spielen.

Da diese erhöhten Töne von den natürlichen abgeleitet sind, so werden auch ihre Namen von denselben abgeleitet. Man setzt nur hinter jeden Namen die Silbe is.

Beispiel 21.

Dieselben Erklärungen bringen Sie nun bei der Lehre von den ♭ an. Daraus entstehen natürlich folgende Beispiele.

Beispiel 22 und 23.

Der bequemeren Betonung wegen aber sagt man statt hes **b**, statt aes **as**, und statt ees **es**. Diese Benennungen sind einfacher und klingen besser.

Beispiel 24.

Wir sind auf diese Weise mit allen schwarzen Obertasten bekannt geworden. Ganz vertraut werden wir auf folgende Weise mit ihnen.

Beispiel 25.

Wir sehen, daß dadurch jede Obertaste zwei verschiedene Namen erhält.

Vielleicht frägt Sie der Schüler, ob die Tasten e und h nicht auch erhöht, und die Tasten f und c nicht auch erniedrigt werden könnten? In diesem Falle versprechen Sie ihm die Erklärung bei Gelegenheit der Lehre von den Tonarten zu geben.

§. 12. Praktische Uebungen in allen natürlichen und abhängigen Tönen.

Nehmen Sie jetzt Clavierpiecen zur Hand, die recht viele ♯ und ♭ haben, und lassen Sie den Schüler alle darauf befindlichen Noten auf der Tastatur aufsuchen.

§. 13. Erweiterung der mechanischen Uebungen.

Diese nützliche Leseübung muß mit den mechanischen Uebungen Hand in Hand gehen. Da der Schüler jetzt Begriffe von den Obertasten hat, darf er sie auch in diesen mechanischen Uebungen benutzen.

Lassen Sie ihn also die chromatischen Scalen mechanisch machen, ohne ihm den Namen zu nennen. Auch kann er sie vom Blatte ablernen, was nichts schadet. In diesem Falle:

Beispiel 26.

Fernere Manipulationen in Abweichung, Erweiterung und Bereicherung dieser mechanischen Uebungen überlasse ich wieder Ihrer Einsicht.

Es giebt noch ein drittes Zeichen, welches aber nur da ist, um die erhöhten oder verminderten Töne in ihren vorigen unabhängigen Zustand zurück zu führen.

Dieses ist das Auflösungs- oder Wiederherstellungszeichen ♮.

Beispiel 27.

§. 14. Werth und Eintheilung der Noten.

Auf welche verschiedene Art die Noten gestellt sind, haben wir im 1. Beispiel gesehen. Jede dieser Noten nun hat ihren eigenen Werth, d. h. sie bestimmt die Dauer derselben,

Beispiel 28.

wobei zu bemerken ist, daß jede nächste Note genau die Hälfte der Dauer der vorhergehenden hat.

Achtel- oder Sechzehntheil-Noten u. s. w., die unmittelbar neben einander stehen, bezeichnet man auch so:

Beispiel 29.

Die Benennungen Viertel, Achtel u. s. w. entspringen natürlich von ihrer Geltung, denn ein Viertel ist der 4te Theil, ein Achtel der 8te Theil eines Ganzen. Viertel ist also eine Abkürzung von vierter Theil, Achtel von achter Theil u. s. f.

Hierauf folge unmittelbar die Regel von der Eintheilung. Diese ist einfach und wird in folgender bekannter Tabelle am anschaulichsten.

Beispiel 30.

Bisher ist jede Note in 2, 4, 8 gleiche Theile u. s. w. getheilt worden. Es giebt aber auch Fälle, wo eine Note in 3 oder 6 gleiche Theile getheilt wird. Die 3 gleichen Theile heißen dann Triolen, die 6 gleichen Theile Sextolen. Um sie anschaulicher zu machen, setzt man eine 3 oder 6 darüber. Anstatt daß also 2 Viertel auf eine halbe Note gehen, werden nun 3 Viertel darauf gespielt, und zwar in derselben Zeit,

Beispiel 31.

und statt 4 Achtel auf eine halbe Note, werden 6 Achtel darauf gespielt.

Beispiel 32.

Um diese Triolen und Sextolen aber auch im Spiel recht zu

bezeichnen, wird immer auf jede erste von beiden Figuren ein besonderer Nachdruck gelegt.

Nun muß nothwendig die Lehre von der Bindung und vom Punkte kommen.

Die Dauer aller vorhergegangenen Noten kann durch zweierlei Zeichen vergrößert oder verlängert werden.

Das erste ist die Bindung ⁀

Dieser Bogen, sobald er über zwei Noten derselben Stufe steht, macht, daß die zweite Note ihrem Werthe nach ausgehalten, also nicht angeschlagen wird.

Beispiel 33.

Das zweite ist der Punkt .

Sobald ein solcher nach einer Note steht, verlängert, vergrößert oder erweitert er die Dauer derselben genau um die Hälfte d. h die punktirte Note wird um die Hälfte länger ausgehalten.

Beispiel 34.

Stehen 2 Punkte neben einander, so gilt der zweite wieder die Hälfte von dem ersten.

Beispiel 35.

§. 15. Die Pausen.

Pausen sind Schweigezeichen. Sie werden nothwendig, wenn das Spiel eine längere oder kürzere Zeit unterbrochen werden soll; oder wenn die linke Hand ruht, während die rechte fortspielt.

Auch hier ist Aehnlichkeit mit der Sprache; denn wo hat man je gehört, daß ein Redner in einem fort und ohne irgend eine Unterbrechung gesprochen hätte? Pausen sind also den Interpunktionen, Gedankenstrichen und Abschnitten der Sprache zu vergleichen.

Wenn eine jede Note, die ihre genau eingetheilte Dauer hat, bestimmt angiebt, wie lange sie gespielt werden muß, so giebt die Pause an, wie lange nicht gespielt werden soll; welches pausiren heißt.

Daraus geht natürlich hervor, daß diese Pausen mit dem Werthe der Noten genau übereinstimmen müssen.

Folgende Uebersicht wird das klar machen:

Beispiel 36.

Damit die ganzen und halben Pausen nicht mit einander verwechselt werden, präge sich der Schüler recht ein, daß die erstere *an der Linie hängt*, die zweite *auf der Linie ruht*. Zu einer ähnlichen Verwechslung giebt die Viertel- und Achtel-Pause leicht Anlaß. Deshalb beobachte man genau, daß der Schweif der Viertel-Pause rechts deutet, der der Achtel-Pause aber links.

Beispiel 37.

Noch ist zu bemerken, daß von den beiden Figuren der Viertelspause die erste gewöhnlich *geschrieben*, die zweite aber *gestochen* wird.

Beispiel 38.

Wie bei den Noten, so können auch die Pausen durch Punkte um die Hälfte verlängert werden.

Beispiel 39.

§. 16. Der Takt.

Da wir die Gegenstände kennen gelernt haben, die der Regel vom Takte vorausgehen *müssen*, so wenden wir uns nun mit größerem Erfolg unmittelbar zu dem Takt selbst.

Vor allen Dingen wird es nöthig sein, dem jungen Schüler den Begriff von Takt so viel als möglich zu *vereinfachen*.

Wenn Sie z. B. sagen würden: „Der Takt bestimmt die *innere* Länge und Kürze der Töne eines Tonstücks, und theilet diese Töne zugleich in *diejenigen* Zeitabschnitte ein, welche man die *Takte* eines Tonstücks nennt, und zur leichteren Auffassung durch die Taktstriche von einander absondert," so ist die Definition allerdings eine richtige und durchgreifende. Aber nur dem erwachsenen, im Denken geübteren Schüler wird sie deutlich sein.

Dem jüngeren Schüler, dem Kinde, ist eine materielle, praktische Anschauung nützlicher. Die praktische Anwendung, der Gebrauch wird es später fast unbewußt zur richtigen Ansicht und zum Gefühl des Taktes leiten.

Sagen Sie ihm ungefähr:

Die senkrechten Striche, welche das Liniensystem durchschneiden, nennt man Taktstriche. Was sich von Noten und Pausen zwischen zwei solchen Strichen befindet, ist ein Takt.

Befinden sich 4 Viertel zwischen 2 solchen Taktstrichen, so ist das natürlich ein $^4/_4$ Takt; befinden sich nur 3 darin, so ist das ein $^3/_4$ Takt. Sechs Achtel darin bilden den $^6/_8$ Takt u. s. w.

Aber es ist nicht genug, daß sich 4 Viertel oder 3 Viertel oder 6 Achtel in einem Takt befinden; diese Viertel oder Achtel müssen auch von ganz gleicher Dauer sein. Und diese gleiche Dauer bestimmt den eigentlichen Takt.

Um diese gleiche Dauer heraus zu finden, ist es daher nöthig, jedes Viertel oder Achtel, welches im Takt enthalten ist, in gleichmäßiger Bewegung sorgfältig zu zählen.

Wir wollen sogleich einige Beispiele im $^4/_4$ Takt schreiben, welches alle weitläufigeren Auseinandersetzungen überflüssig machen wird.

Ihnen bleibt es wieder überlassen, nach der Fassungskraft Ihres Schülers diese Beispiele zu vervielfältigen.

Beispiel 40.

Wir sehen auf den ersten Blick, daß in jedem Takt 4 Viertel enthalten sind, welche das musikalische Gefühl vollkommen befriedigen. Dennoch hat man für gut befunden, den Takt nach den Schlüsseln durch ein dazu bestimmtes Zeichen anzugeben, und zwar zur Bequemlichkeit des Ueberblicks.

Das Zeichen des Viervierteltakts ist:

Beispiel 41.

Sie können nun Ihrem Schüler keinen besseren Beweis geben, daß die Dauer aller dieser 4 Viertel das Gefühl vollkommen befriedigt, als wenn Sie ihm folgendes fehlerhaftes Beispiel aufschreiben.

Beispiel 42.

Das kleinste Kind wird dieses und ähnliche Beispiele lächelnd zurückweisen. Nun erklären Sie, daß nicht blos gemeint sei, in jedem Takt müssen nur 4 Viertel figürlich stehen.

Im $^4/_4$ Takt können die Noten und Pausen aller Gattungen, die wir kennen, vorkommen, wenn sie nur nicht mehr oder weniger als genau 4 Viertel ausmachen.

Der Schüler mag nun suchen, ob folgendes Beispiel richtig ist.

Beispiel 43.

Auch mag er über dieses und ähnliche Beispiele die herausgefundenen vier Viertel jeden Takts durch die Zahlen 1 2 3 4 angeben und selbst darüber schreiben.

Sollte Ihr Schüler Lust bezeigen, dergleichen Beispiele auf dem Clavier zu spielen, so ist das ein Zeichen von Eifer, den Sie unterstützen können.

Auch kann es nicht schaden, wenn Sie ihm unrichtige Beispiele aufschreiben, deren Fehler er finden und berichtigen muß. Taktmäßige Sätze praktisch vorzutragen, wird ihm jetzt leicht werden. Geben Sie ihm folgende und ähnliche Beispiele:

Beispiel 44.

§. 17. Das Tempo.

Nun verbinden Sie unmittelbar mit Takt den Begriff von Tempo. Sagen Sie ihm, daß jedes Stück in verschiedenen Bewegungen gespielt werden kann; und lassen Sie ihn dann obiges Beispiel in einer langsamen, dann mittleren, dann munteren Bewegung spielen.

Jede Bewegung nennt man Tempo.

Takt ist also Zeitmaß, Tempo ist die Bewegung dieses Taktes.

Wir haben 3 Haupttempos: Langsam, Gehend und Munter. Diese werden gewöhnlich durch Adagio, Andante und Allegro übersetzt und genannt.

Von nun an spiele Ihr Schüler jedes Stückchen in diesen 3 verschiedenen Haupttempos.

„Es giebt noch eine Menge Tempos, die aber alle von diesen herstammen, und die Sie später anwenden lernen werden.“

Da Ihr Schüler nun weiß, was Takt ist, muß er auch wissen, daß es gewisse Pausen giebt, die mehreren Takten Stillschweigen gebieten.

Beispiel 45.

Anmerkung. Gegen das Laut-Zählen wird sich der Schüler oft sträuben. Dagegen giebt's ein Mittel. Stellen Sie ihm vor, daß, wenn eine Menge der bedeutendsten Künstler in Concerten und in der Oper mit einander spielten, sie ja alle eines Musikdirektors bedürften, der für sie den Takt schlüge, um sie im Takt zu halten. Um wie viel mehr bedürfe ein Anfänger des Takts! Der Taktirstab des Direktors vertritt dort die Stelle des Zählens. Nun können Sie ihn den $^4/_4$ Takt schlagen lehren. Spielen Sie Stückchen dazu, und suchen Sie ihn aus dem Takt zu bringen. Er hat gewiß große Freude daran und auf jeden Fall Nutzen.

Nun ist nichts leichter zu begreifen, als daß es auch einen $^2/_4$, einen $^3/_4$, einen $^6/_8$, einen $^3/_8$ und einen $^9/_8$ Takt giebt; und daß der $^4/_4$ und $^2/_4$ Takt gerade Taktarten, der $^3/_4$, $^6/_8$, $^3/_8$ und $^9/_8$ Takt aber ungerade oder Tripel-Takt genannt werden. Lehren Sie diese Takte schlagen. Beispiele hierher zu setzen wird unnöthig sein, da Sie in André's instructiven Variationen Op. 38 Alles finden werden, was auf Eintheilung und Takt Bezug hat.

Versäumen Sie nicht, dieses vortreffliche Heft zur Hand zu nehmen, aber auch der Vorschrift nach anzuwenden, die sich in der Vorrede befindet.

Ich habe deßhalb keine ferneren Beispiele über die anderen Takte hinzugesetzt, um Sie zur Benutzung dieses erschöpfenden Heftes zu veranlassen. Sie finden am Schlusse desselben sogar praktische Uebungen über den Vorschlag und eine Vorbereitung zum Mordent und Triller.

Da der Schüler nun mit allen Takten bekannt wird, kann erst gesagt werden, daß die ganze und halbe Pause nicht blos für den $^4/_4$ Takt, sondern für alle übrigen Takte gilt. In Variation 7 und 19 der André'schen Variationen ist von Syncopationen oder getheilten Noten die Rede. Trotz der Deutlichkeit des Beispiels dürfte es doch noch ein anderes geben, diese allen Anfängern so schwierige Spielart noch deutlicher vor die Augen zu führen. Man hätte z. B. folgenden Satz zu spielen,

Beispiel 46.

so wird derselbe durch beigefügte Zusammenstellung ganz klar werden.

Beispiel 47.

Da nun zwei Achtel auf ein Viertel gehn, und das 2te Achtel der Bindung wegen nicht angeschlagen, sondern ausgehalten wird, so ist folgende Schreibart natürlicher.

Beispiel 48.

Die Erfahrung hat gelehrt, daß der Schüler sich oft verwirrt, sobald von $^3/_4$ und von $^6/_8$ die Rede ist, und daß er folgenden Schluß zieht: „Da 6 Achtel auf 3 Viertel gehen, so muß nothwendig $^3/_4$ und $^6/_8$ eines und dasselbe, oder einer von beiden Takten überflüssig sein.“ Dagegen wäre mathematisch nichts einzuwenden. Aber der Grund des Unterschieds liegt im Rhythmus, und da wir

darüber noch nichts gesagt haben, so bewegen wir hier zwei Lasten mit einem Hebel.

§. 18. Rhythmus.

Um dem Schüler also den Unterschied des ²/₄ zum ⁶/₈ klar zu machen, ist es nöthig, ihm vor allem die Accente des Takts, die guten und schlechten Takttheile zu erklären.

Gleichwie in der Wortsprache ein natürlicher Ausdruck (Accent) auf Hauptwörtern ruht, so hat auch die Tonsprache, Musik, ihre Noten, die ein inneres Gewicht vor den andern auszeichnet, d. h. auf denen ebenfalls ein natürlicher Accent ruht.

Im ²/₄ Takt z. B. ruht dieses Gewicht oder dieser Accent auf dem 1ten und 3ten Viertel. Das 2te und 4te Viertel sind weit weniger schwer.

Deßhalb heißt man in der Kunstsprache das 1te und 3te Viertel gut, das 2te und 4te schlecht.

Alle bisherigen Taktbeispiele müssen Ihnen das unbewußt klar gemacht haben. Der Deutlichkeit wegen sei es hier noch einmal vor Augen gestellt.

Beispiel 49.

Den Accent bezeichnen Sie durch jenes ∧

Dieses im rechten Ausdruck vorzutragen, wird Ihnen ganz natürlich sein. In folgendem Beispiele aber die schlechten Takttheile hervorzuheben, wird Sie einigen Zwang kosten.

Beispiel 50.

Darin eben liegt der Beweis von dem natürlichen inneren Gewicht der guten Takttheile. Die Accente des 49ten Beispiels haben große Aehnlichkeit mit diesem Redesatz

Gróßer héil'ger | Gott.

Diese Accente umzukehren, werden Sie lächerlich finden:

Gróßer héil'ger | Gott; welcher Satz dem 50ten Beispiel gleichen würde.

Fahren Sie fort in ähnlichen Beispielen.

Bei allen andern Taktarten finden wir gute und schlechte Takttheile.

Im ²/₄ Takt ist das 1te Viertel gut und das 2te schlecht.

Beispiel 51.

Der Wortausdruck für dieses Beispiel wäre: Alle | Völker loben | Gott.

Im ³/₄ Takt ist das 1te gut, das 2te und 3te schlecht.

Beispiel 52.

Der Wortausdruck wäre: Heiteres | Land oder: Wende dich | ab | wehmüth'ger | Blick.

Im ⁶/₈ Takt ist das 1te und 4te Achtel gut, die Uebrigen sind schlecht.

Beispiel 53.

Der Wortausdruck: Räuber verwüsten das | Thal.

Der ³/₈ Takt ist als ein kleiner und leichter ³/₄ Takt zu betrachten.

Beispiel 54.

Der Wortausdruck: Liebliches | Kind.

Nun können Sie mit Erfolg den Unterschied des ³/₄ und ⁶/₈ Taktes erklären.

§. 19. Unterschied des ³/₄ und ⁶/₈ Taktes durch den Rythmus.

Zuerst theilen Sie den ³/₄ Takt in Achtel.

Beispiel 55.

So finden wir, daß, obgleich wie gesagt das 1te Viertel gut und die folgenden schlecht sind, in dem Ausdruck der Achtel doch wieder folgende natürliche, wenn auch untergeordnete, Accente liegen.

Beispiel 56.

Sind also die 3 Viertel die Takttheile, so können wir die darin enthaltenen Achtel die Taktglieder nennen. Diese Taktglieder haben also, wie wir in Beispiel 56 gesehen, wieder ihre eigenen natürlichen Accente.

Nun setzen wir die Achtel des ⁶/₈ Taktes darunter, so werden wir finden, daß zwischen beiden Taktarten ein großer Unterschied ist.

Denn durch ihre ganz verschiedenen Accente erhalten sie auch verschiedenen Charakter und können so nie mit einander verwechselt werden.

Beispiel 57.

Auf jeden Fall ist der Charakter des $^6/_8$ Taktes leichter und gefälliger, als der des $^3/_4$ Taktes.

Beide Takte können also ebensowenig mit einander verwechselt werden, wie die Accente folgender Wortsätze:

Lieblich sanfte Melo | die
Räuber verwüsten das | Thal.

Wir wollen die Verwechslung in einem Noten-Beispiel geben:

Beispiel 58.

Nehmen wir die ersten Takte des $^6/_8$ Takts des Ständchens aus Don Juan:

Beispiel 59.

und setzen denselben Satz in $^3/_4$ Takt:

Beispiel 60.

so stellt sich der Unterschied eben so handgreiflich heraus.

Was also diesen Unterschied erzeugt, ist der reine Rhythmus. Und bei dieser Gelegenheit lernt ihn der Schüler praktisch besser kennen oder vielmehr fühlen, als bei noch so schönen Definitionen.

§. 20. Auf- und Niedertakt.

Durch Wort-Beispiele wird Ihrem Schüler nun auch der Begriff von Auf- und Niedertakt deutlich werden. „Sie haben den Takt schlagen gelernt. Fängt man also ein Stück mit einem Niederschlag an, so heißt dieser erste Takt: Niedertakt. Das Gewicht liegt dann auf der ersten Note und ist dem Wortsatz gleich“:

Wunderschöner | Baum.

Auf Noten übergetragen siehe

Beispiel 61.

Würde man aber diesem Satz ein Wort vorausgehen lassen, z. B. Du wunderschöner | Baum, so ist der Auftakt gegeben.

Beispiel 62.

Denn man kann bei dem gewichtlosen Du doch unmöglich niederschlagen. Wir haben also hier einen Auftakt von einem Viertel. Hieße es: O du | wunderschöner | Baum,

Beispiel 63.

so wäre ein Auftakt von 2 Vierteln gegeben und im

Beispiel 64.

ein Auftakt von 3 Vierteln.

Hierbei ist zu bemerken, daß dann der letzte Niedertakt mit dem Auftakt immer übereinstimmen, d. h. den vorgeschriebenen Takt vervollständigen muß. Denn öfter ist es der Fall, daß ein solcher Satz einmal oder öfter wiederholt werden soll. Durch diese Uebereinstimmung der beiden End-Takte, des Auf- und Niedertakts, wird dann jede Unterbrechung vermieden.

§. 21. Metrum und Cäsur.

Ist Ihr Schüler erwachsen oder faßt er leicht auf, so ist es nützlich, ihm hier den Begriff von Metrum und Cäsur beizufügen, da sie in diese Rubrik gehören. Metrum, so oft mit Takt verwechselt, ist die herrschende Bewegung eines Satzes, z. B. eines Satzes von gleichmäßigen Achteln. Wenn nun unmittelbar darauf ein Satz in einer veränderten Bewegung folgt, z. B. von Triolen, so sagt man: das Metrum wechselt oder ändert sich.

Beispiel 65.

Cäsur heißt Einschnitt, und ist in der Musik ungefähr das, was ein Semikolon in dem Redesatz ist. Die Cäsur also ist der Punkt, wo eine musikalische Periode endet und die andere beginnt.

Beispiel 66.

§. 22. Alla breve.

Zum Beschluß dieser wichtigen Lehre vom Takt darf der Alla breve Takt nicht ausbleiben.

Breve kommt von brevis (kurz) her; er ist ein abgekürzter $^4/_4$ Takt (C), wobei man zwei halbe Takte schlägt wie den $^4/_4$ Takt. Er ist runder und gedrängter als der C. Seine beiden Schläge sind concentrirter. Sein Zeichen ist:

Beispiel 67.

Weshalb er auch $^{3}/_{4}$ Takt genannt wird. Hier ein Beispiel aus dem Scherzo der Sinfonia eroica von Beethoven.

Beispiel 68.

Wenn Ihr Schüler nun Takt wie Eintheilung recht inne, und beides in Verbindung mit André's instructiven Variationen gebracht hat, wenn er einen Unterschied zu machen weiß zwischen Takt, Tempo, Rhythmus, Metrum und Cäsur, dann kann Ihnen ein Stein vom Herzen gefallen sein.

§. 23. Tonarten.

Und nun, hoffe ich, hat er sich zu den Tonarten und Tonleitern tüchtig vorbereitet. Ich weiß es wohl, daß fast in allen Schulen diese Lehre direkt nach der Kenntniß der Noten vorkommt. Aber ich habe die Erfahrung gemacht, daß die Intelligenz des Schülers, namentlich des jugendlichen, die Reife noch nicht hat, um einen so complicirten Gegenstand ganz erfassen zu können. Ich habe immer gefunden, und gewiß viele meiner Herrn Collegen mit mir, daß das frühe Beginnen des Tonleiter- oder Scalaspiels die Liebe oder das Feuer des Schülers zur Musik plötzlich wie mit kaltem Wasser übergossen hat. Es ist ein anderes, den Schüler mit Tändeleien, mit Opernstückchen animiren zu wollen, oder denselben durch Regeln zu ennuyiren, deren Nutzen er im Anfange noch nicht einsehen kann.

Ich habe mich früher selbst zu der Methode des anfänglichen Scala-Spielens bekannt, aber immer dabei gefunden, daß der Schüler mit Unlust und Langeweile zum Clavier trat, und daß das zu frühzeitige Tonleiterspielen ihm nicht selten das Ganze verleidete.

Seitdem ich aber diese Lehre verschob, ohne einer logischen Progression dadurch zu schaden, ja dieselbe vielmehr zu befördern, seitdem machen meine Schüler nicht allein weit schnellere Fortschritte, sondern sie werden ordentlich begierig, diese Tonarten kennen zu lernen und die Tonleiter davon zu spielen, ohne welche es ja nicht möglich ist, Musikstücke vorzutragen, die aus einer andern Tonart gehen, wie aus C. Ja er wird es nun mit großem Erfolg, da alle Vorbereitungen dazu getroffen sind, und er nebstbei durch oben angedeutete mechanische Uebungen einen nicht unbedeu-

tenden Grad von Fingerfertigkeit und Ausdauer erlangt haben muß. Die Tonleitern also, die ihm sonst schwer und langweilig vorgekommen wären, erscheinen ihnen nun als ein Kinderspiel und gewiß höchst interessant. Dennoch ist es nöthig, mit der ersten Erklärung so behutsam zu sein als möglich. Wir wollen es versuchen:

Vorerst examiniren wir die natürliche Tonleiter, die wir in Beispiel 18 und 19 kennen gelernt haben.

„Sie sehen, daß zwischen c und d sich eine erhöhte Stufe befindet. Ebenso zwischen d und e. Aber nicht zwischen e und f. Dieser Unterschied der Zwischenräume oder Distanzen gab Veranlassung, daß man sagte: Von der 1ten bis zur 2ten Stufe ist ein ganzer Ton, von der 2ten zur 3ten ebenfalls; aber von der 3ten zur 4ten nur ein halber. Daraus geht hervor, daß alle unmittelbar neben einander liegende Stufen halbe Töne sein müssen."

Um sich zu befestigen, schlagen Sie halbe und ganze Töne an, die der Schüler leicht benennen wird.

„Aus wie vielen ganzen und halben Tönen besteht also unsere Tonleiter?"

Die Antwort wird sein: „Aus 2 halben und 5 ganzen Tönen. Die halben sind von der Terz bis zur Quart und von der Septime bis zur Octav."

Schreiben Sie darauf folgendes Beispiel vor seinen Augen auf.

Beispiel 69.

Diese verschiedenen Distanzen oder Zwischenräume heißt man in der Kunstsprache Intervalle.

Von c an gerechnet ist also d das Intervall einer Secund, e einer Terz u. s. f. Allerdings können auch e und h erhöht und f und c erniedert werden.

Was daraus hervorgeht wird im folgenden Beispiel klar.

Beispiel 70.

Eine genauere Uebersicht giebt

Beispiel 71.

Die kleinen Zwischen-Noten werden nur gedacht.

Wir haben bis jetzt unsere Tonleiter nur mit c begonnen und mit c beschlossen, und zwar aus dem Grunde, weil sie aus lauter natürlichen Tönen besteht.

Eine Tonleiter aber kann mit jeder beliebigen Stufe beginnen, sie sei natürlich, erhöht oder erniedrigt. Da nun ein jeder einzelne Ton von dem andern unterschieden ist, d. h. schärfer, spitzer, weicher, runder, einfacher, voller u. s. w. klingt, so nennt man das Tonart, was so viel heißt als: die Klangart des Tons.

Von diesen Tonarten nun giebt es zwei Hauptgattungen, nämlich eine harte und eine weiche, welches in der Kunstsprache dur und moll, oder auch major und minor heißt.

„In einer unserer ersten Stunden habe ich Ihnen einen heitern und einen wehmüthigen Satz gespielt. Sie haben selbst gefunden, daß der erstere härter, und der andere weicher klang. Damals also hatten Sie schon den Begriff von der Dur- und Moll-Tonart, ohne es zu wissen.“

Der Unterschied aber, weshalb diese beiden Hauptgattungen so sehr von einander verschieden sind, liegt in der Terz. Im ersten Falle, d. h. bei dur, ist die Terz von der Prim (wie wir bisher gesehen haben) 2 ganze Töne entfernt, oder mit andern Worten, die Terz besteht aus 2 ganzen Tönen. Diese heißt deßhalb auch die große Terz, woher denn auch das Wort major (groß) herkommt.

Beispiel 72.

Im zweiten Fall, d. h. bei moll, besteht die Terz nur aus 1½ Tönen. Die große Terz wird alsdann um eine halbe Stufe vermindert, und heißt deßhalb die kleine Terz, woher denn das Wort minor (klein) herkommt.

Beispiel 73.

In dieser Terz, ob sie groß oder klein, ist also der Unterschied zwischen der Dur- und der Moll-Tonart zu suchen. Tonstücke in dur werden folglich nur gebraucht, wenn der Charakter oder die Art des Tonstücks heiter, frisch, feierlich, kräftig, majestätisch u. s. w., Tonstücke in moll aber, wenn ihr Charakter oder ihre Art weich, wehmüthig, sanft, melancholisch u. s. w. sein soll. Es bedarf keines ganzen Tonstückes, ja nicht einmal eines ganzen Satzes, um zu hören, ob man aus dur oder moll spielt. Es bedarf nur einiger Klänge, um dessen ganz deutlich inne zu werden. Man darf nur die Prime, die Terz und die Quint zusammen anschlagen.

Beispiel 74.

Und diese 3 Klänge heißt man deßhalb auch Dreiklang.

Der erste ist also der Dreiklang aus C-dur, der andere aus C-moll.

Jeder Dreiklang erhält von seinem Grundton den Namen. Deshalb können Dreiklänge bei jedem andern Ton anfangen. Sie bleiben im Ganzen immer dur oder moll; obgleich im Einzelnen die Art des Tones, die Tonart verschieden sein kann.

Schreiben Sie Ihrem Schüler hierauf einzelne Beispiele in den Tonarten auf.

Beispiel 75.

§. 24. Tonleitern oder Scalen.

Erst wenn Ihr Schüler feststehende Begriffe von den Dur- und Moll-Tonarten und ihren Dreiklängen hat, vermag er mit Erfolg zu den einzelnen Tonleitern über zu gehen. Der Gang davon ist einfach. Nach der Dur-Tonleiter von c müssen alle Uebrigen genau gebaut oder eingerichtet werden.

Will man eine Tonleiter in einer andern Tonart spielen, so muß man auch mit einem andern Grundton beginnen. Daß dabei irgend eine Veränderung statt finden muß, ist natürlich.

Diese Veränderung lassen Sie den Schüler selbst auffinden.

Vorher aber machen Sie ihn mit der bekannten Verbindung in der Aufeinanderfolge dieser Tonleitern bekannt. Er steige also Quintenweise, um jede Kreuz- und Quartenweise, um jede B-dur-Tonart zu finden. Darauf lassen Sie sich alle diese Tonleitern von ihm selbst in die Feder dictiren, oder ihn dieselben eigenhändig aufschreiben. Das erstere halte ich für besser. Bei dem quintenweisen Aufsteigen stellt es sich von selbst heraus, daß jede Veränderung bei der Septime geschieht, die um ½ Stufe erhöht wird, damit wie bei C-dur von der Septime bis zur Octave ein halber Ton sei. Nachdem also unsere Normal-Tonart C-dur noch einmal hingesetzt ist, beginne das weitere Aufschreiben auf folgende Weise:

Beispiel 76.

Da alle 7 Töne erhöht sind, müssen diese Kreuz-Dur-Tonleitern schließen.

Bei dem quartenweisen Aufsteigen entsteht die Veränderung bei der Quart, die um ½ Stufe erniedrigt wird, damit von der Terz bis zur Quart ein halber Ton sei.

Nun lassen Sie sich wieder dictiren.

Beispiel 77.

Nehmen wir nun von diesen Tonleitern oder Scalen, die der Schüler aber spielen muß, alle Dreiklänge heraus, so werden ihm die verschiedenen Farben der Tonarten nach und nach wohl in das Gehör fallen.

Diese Uebung aber muß mit verständiger Auswahl vorgenommen und jeder Dreiklang mehrere mal scharf und tief angeschlagen werden, damit der Unterschied ihrer Tonarten recht hervorsteche. Dadurch bekommt der Schüler den ersten Begriff von dem Charakter derselben.

Das Tonstück erhält, wie die Tonleiter, den Namen von dem Grundton, der beide beherrscht.

Dieser Grundton kann gleichsam als Vater seiner Familie angesehen werden.

Die Vorzeichnungen in diesen Tonarten und Stücken sind so natürlich, wie die natürlichen Töne in C-dur. Das fis in G-dur z. B. gilt für alle f, die in dem Tonstück vorkommen. Da es aber zu mühsam wäre, *jedem* f sein Kreuz vorzuschreiben, so setzt man dieses Kreuz ein für allemal gleich vorne nach dem Schlüssel. Und so fort in allen Tonarten.

Folgenreihe der Vorzeichnungen in Kreuzen.

Beispiel 78.

Folgenreihe der Vorzeichnungen in ♭.

Beispiel 79.

Sehr oft stellt sich die Meinung des Schülers heraus: „Wenn fis und ges, die doch auf einer und derselben Stufe stehen, dieselbe Wirkung auf das Gehör machen, d. h. gleich klingen, so ist es ja auch einerlei, ob man fis oder ges hinschreibt?“

Solchem Einwurf begegnen Sie am besten durch die Antwort, daß es, wie in der Wortsprache so auch in der Tonsprache, eine Rechtschreibekunst, Orthographie, gäbe.

Z. B. die Wörter *Rhein*, *rein*, *Rain* haben zwar gleichen Klang, aber verschiedene Bedeutungen.

In der Tonleiter selbst wenden Sie den sichtbarsten Beweis an. Wenn man z. B. in G-dur, statt fis, ges setzen würde, so fehlte eine ganze Stufe auf dem Liniensystem, nämlich die Septime, denn fis ist die Septime und ges ist eine erniederte Octav.

Beispiel 80.

Und so finden sich die Beispiele in allen Tonarten, namentlich später in den Moll-Tonarten, wo man gezwungen ist, das Doppelkreuz anzuwenden.

Wäre es einerlei, wie man schreibt, so könnte man C-dur eben so gut auf folgende Art schreiben.

Beispiel 81.

Ihr Schüler wird von dieser Frage bald abstehen!

Nun zu den Moll-Tonleitern.

Da in den Dur-Tonleitern schon alle ♯ und ♭ erschöpft worden sind, so müssen in den Moll-Tonarten sich alle diese Vorzeichnungen wiederholen. Diejenige Moll-Tonart also, die mit der Dur-Tonart eine und dieselbe Vorzeichnung hat, nennt man deßhalb die verwandte Moll-Tonart.

Um nun diese Verwandtschaften zu finden, gehe man von jeder Dur-Tonart die kleine Terz, also 1½ Ton herab. Lassen Sie Ihren Schüler nun alle verwandten Grundtöne der Moll-Tonarten auf dem Clavier selbst suchen, wobei denn die kleinen Terzen recht sichtbar vor Augen treten.

Es müßte demnach die Moll-Tonleiter gleich ihrer verwandten Dur-Tonleiter durch alle Intervalle auf- und abwärts fortschreiten.

Beispiel 82.

So war es auch anfänglich.

Doch hat man gefunden, daß die Sexte und Septime aufwärts gar zu hart und unnatürlich klinge. Deshalb hat man nach und nach diese beiden Intervalle um ½ Ton erhöht.

Beispiel 83.

Diese Folge klingt also dem Ohr weicher, angenehmer und natürlicher, und der Sänger wird sie leichter singen wie die ältere im Beispiel 82.

Auf diese Art stellt sich noch recht deutlich heraus, daß die Terz den einzigen Unterschied zwischen dur und moll macht; denn

man spiele z. B. A-dur und darauf A-moll aufwärts, so sind alle Töne bis auf die Terz sich gleich. Dieses gilt bei allen Moll-Tonleitern.

Wie wir sehen, blieb es im Herabgehen beim Alten, und zwar aus demselben Grunde des Wohlklangs.

Am deutlichsten erweist sich der eigentliche Begriff von Verwandtschaft in der herabgehenden Moll-Tonleiter. Denn wenn man z. B. von der höchsten Taste der Claviatur zu spielen beginnt, und stufenweise alle Untertasten herabgeht, so kann es nicht eher bestimmt werden, ob man in C-dur oder A-moll spielt, bis man nach Belieben in C oder A schließt.

Dieses Experiment lassen Sie den Schüler zur Belehrung wie zur Ergötzlichkeit selbst machen.

Dem Charakter beider Stammtonarten nach könnte man die Dur-Tonarten die männlichen, die Moll-Tonart die weiblichen nennen.

Die Begriffe von hart oder scharf und weich und von Verwandtschaft dürften diese Benennung rechtfertigen.

Nun bemerken Sie, daß man die beiden Zeichen, welche im Hinaufsteigen die Sext und Sept erhöhen, extra vorgeschrieben werden, und also nicht zur Vorzeichnung gehören. Aus diesem Grund nennt man sie zufällige Zeichen. Sie wurden ja auch später erst angewendet, da die Moll-Tonleiter bereits gebildet war.

Nun schreiben Sie die Normal-Tonleiter A-moll auf und lassen Sie wie bei der Dur-Tonleiter die folgende sich von dem Schüler in die Feder dictiren.

Beispiel 84.

Bei der Septime in Gis-moll wird Ihr Schüler allerdings stutzen. Allein Sie erklären ihm am besten gar nichts und lassen ihn gewähren. Er kennt die Regel und wird auf jeden Fall das 2te Kreuz natürlich finden, wenn es ihm auch sonderbar vorkommt. So auch die Auflösung abwärts.

Nun sagen Sie ihm ganz einfach, daß das Doppelkreuz auch folgendermaßen bezeichnet wird, und mitunter spanisches Kreuz genannt wird.

Beispiel 85.

Hierauf fahren Sie in den B-moll-Tonleitern fort.

Beispiel 86.

Eben so leicht muß der Schüler das Auflösungszeichen bei der Sexte finden.

Sie werden vielleicht sonderbar finden, daß ich bei h ein Auflösungszeichen setzte, da doch vorher kein b vorkam. Figürlich kam es freilich nicht vor, allein der Schüler weiß, daß z. B. D-moll ein b vorgezeichnet hat. Dieses b gehört zur Natur der Tonart, es ist geistig bedingt. Sollen also die Sexte und Septime erhöht werden, muß nothwendig vor diesem b ein Auflösungszeichen stehen, weil die Sexte gerade auf dieses b fällt.

Es blieb nun von der Tonleiter nichts übrig als der Namen.

Alle diese Dur- und Moll-Tonleitern nennt man *diatonisch*. Diatonisch heißt eigentlich *stufentönig*. Hier wird unter diatonisch diejenige Tonreihe verstanden, nach welcher die Octave in 7 Töne eingetheilt wird, die, wie wir wissen, aus 5 ganzen und 2 halben Tönen besteht.

Daß diese halben Töne bei der Moll-Tonleiter auf andern Intervallen erscheinen wie bei der Dur-Tonleiter, thut hier nichts zur Sache.

Die erste heißt also die diatonische Dur- und die zweite die diatonische Moll-Tonleiter.

Können Sie dem Anfänger mehr hierüber sagen, ohne ihn zu verwirren, so soll es mir sehr lieb sein.

Ich habe alle 30 Tonleitern hergesetzt, weil sie doch wirklich existiren, und es den Componisten frei steht, nach seiner Idee eine jede zu wählen. Wir haben Tonstücke mit 7 Kreuzen und Andere mit 7 b vorgezeichnet. Freilich wird man statt Cis-dur z. B lieber Des-dur, statt Ces-dur lieber H-dur u. s. w. wählen. Allein wir haben kein Recht, dem Componisten vorzuschreiben, und geben eines vollständigen Ueberblickes wegen unserm Schüler alle vorhandenen Tonarten und Leitern.

Einen solchen vollständigen Ueberblick, nur concentrirt, wird folgende Tabelle gewähren.

Beispiel 87.

Die Tabelle ist einfach und klar. Die 6 mit einander correspondirendn oder sich aufeinander beziehenden Buchstaben A B C deuten an, daß man die Tonarten, worauf sie sich beziehen, mit einander verwechseln kann. Z. B. im Buchstaben A können verwechselt werden H- und Ces-dur, Gis- und As-moll; in B Fis- und Ges-dur und Dis und Es-moll; in C Cis- und Des-dur und ais- und B-moll.

Würde man also die außergewöhnlichen Tonarten, wie nach den ältern Schulen, ausscheiden, wie z. B. Cis-, Ges- und ces-dur; Ais-, Es- und As-moll, so hätten wir freilich nur 24 Tonarten.

Da wir die diatonischen Tonleitern kennen, kommen wir auf die chromatischen. Diese haben wir aber schon im 26. Beispiel kennen gelernt, wenn auch ihren Namen nicht.

Diese schreitet durch 12 Töne auf- und abwärts.

Beispiel 88.

Bildlich und sehr sinnreich heißt sie chromatisch, von Chroma, die Farbe. Der Begriff liegt im Namen selbst. Je mehr Kreuz und ♭ in einem Tonstück vorkommen, desto chromatischer, farbenreicher ist es. „Diese bildliche Benennung darf Sie nicht wundern, da die Maler von ihren Farben wie von Tönen sprechen. Ein farbenreiches Gemälde könnte man auch wohl ein chromatisches nennen.“

Dergleichen Abschweifungen können Sie sich jedoch nur bei Schülern erlauben, von denen Sie überzeugt sind, daß sie darauf eingehen.

Es giebt noch eine dritte Tonleiter mit doppelter Bezeichnung. Auch diese haben wir in dem 25. Beispiel nothwendig angedeutet, um die Natur der Kreuze und ♭ klarer zu machen. Sie heißt die chromatisch-enharmonische Tonleiter. Wir stellen sie in einem Beispiel vor Augen.

Beispiel 89.

Diese Tonleiter erleidet keine praktische Anwendung. Sie stellt nur die Stufenfolge der musikalischen Orthographie heraus, indem jeder 2fach bezeichnete Ton eine andere Bedeutung erhält.

Durch sie wird Ihnen auch später deutlich werden, was enharmonische Verwechslung ist, wovon ich Ihnen in der Tabelle Beispiel 87 in den 3 sich aufeinander beziehenden Buchstaben A B C bereits eine Andeutung gegeben habe.

Was nun das Spielen der Tonleiter betrifft, so ist Ihnen die Wichtigkeit dieses Studiums bekannt, und kann es dem Schüler nicht genug empfohlen werden. Er übe dieselben durch alle Stadien des Vortrags täglich, denn sie sind die Grundexercitien aller bestehenden Etuden, und zwar weil erstens alle Finger der ungleich gebauten Hände eine gleiche Kraft erhalten, und zweitens weil in jedem Stück Theile dieser Scalen enthalten sind. Für jede Art von Läufen sind sie von vorn herein unerläßlich.

§. 25. Allgemeiner Wink über Plan bei'm Studiren.

Die Etuden und Musikstücke, die nun vorzunehmen sind, Ihnen genau vorzuschreiben, wäre ein zu großer Eingriff in Ihre Einsicht und Ihre Rechte. Aber die musikalische Literatur ist so reich an neuen, mit unter sehr guten Erscheinungen darin, daß die Wahl in der That schwer wird.

Wenn Sie die sehr verbreiteten Etuden von A. Schmitt wählen, so vergessen Sie nicht, daß zwischen den 12 ersten Seiten mechanischer Uebungen, und den darauf folgenden eine große Lücke auszufüllen ist.

Diese auszufüllen mögen Sie aus den Schulen von Bertini und H. Herz die geeignetsten Stellen schöpfen, z. B. Bertini pag. 61—65 und 123, auch von pag. 136—156; oder Herz von pag. 44—55 und 68—72, auch 75—77 wählen. Dann erst werden Sie die Schmitt'schen und Kramer'schen Etuden mit Erfolg zur Hand nehmen. Hat Ihr Schüler diese vollkommen inne, dann ist das weitere Feld der Etuden, welche die neuesten Componisten, namentlich Czerny und Bertini bieten, unerschöpflich.

NB. Czerny's „Künstlerbahn des Pianisten," welches Werk in 5 kleine Werke getheilt ist, müßte zu Vorbereitung und Uebergängen zu den schwierigeren Etuden benutzt werden; (es erschien bei Diabelli in Wien).

Aber auch hier beachten Sie, daß z. B. erstens Ihr Schüler hauptsächlich solche Uebungen studire, die besondere Mängel und Schwächen verbessern oder vertilgen (denn jeder Schüler hat deren ganz besondere, individuelle), und daß er den Autor, den er gerade

studirt, auch kennen lerne. Schnelles Abspringen von einem zum andern ist zu verwerfen. Die Scala aber, noch einmal gesagt, sei ein stereotypes Studium und auch für diese finden Sie in Herz und Bertini überreiche Ausbeute. Ebenfalls herrscht in beiden Schulen eine große Sorgfalt für den Triller, für Harpeggio's ꝛc. Beide Werke sind bei Schott in Mainz erschienen.

Was nun den Vortrag von Tonstücken selbst betrifft, so werden Sie gewiß nur Gediegenes wählen. Die Mode- und Tageserzeugnisse unserer Musikhandlungen mögen ihr Gutes haben. Aber sie sind nicht für die ersten Jahre. Viele Lehrer verstehen das falsch, indem sie sich von den Namen bekannter und oft berühmter Autoren verleiten lassen, Ihren Schülern alles planlos aufzulegen, was eben erscheint. Sie wollen sich dadurch die Lust des Schülers oder den Beifall der Eltern erhalten, und — verderben ihren Geschmack darüber. Man kann ohne Pedanterie doch Solides wählen. Setzen Sie daher Ihren Schüler in den Stand, in wenigen Jahren alle diese besseren Tageserzeugnisse a vista zu spielen. Dann bringen sie reellen Nutzen, weil dann für den Schüler nichts mehr zu fürchten ist. Er ist dann, wie man sagt, kapitelfest.

Sobald die Scalen in mäßigem Tempo gehen, hat sich der Schüler durch die vorhergegangenen Uebungen schon einen Grad von Fertigkeit erworben, der ihn fähig macht, zu den Clementi'schen Sonaten überzugehen*). Sobald er Clementi studirt hat, bieten Cramer, Steibelt, Mozart, Beethoven, Dusseck ein großes Feld für den gediegenen Geschmack, um den es Ihnen doch vor allem zu thun sein muß. Denn nur an Original-Compositionen kann sich dieser Geschmack befestigen, nicht an arrangirten Sachen. Etuden und der Vortrag dieser Meister mögen nun Hand in Hand gehen. Man hat mir schon eingewendet, warum ich diese steifen Componisten wähle? Darauf antwortete ich allemal, daß man in guten Schulen auch mit den Classikern den Anfang mache. Oder sollte man diese Geister nicht kennen lernen, oder erst dann, wenn unsere neuere Literatur uns unfähig macht, einen Genuß an den-

*) Namentlich die: 6 Sonatines, d'une difficulté progressive. op. 38. chez André. Offenbach.

selben zu haben? Auch hier verfahren Sie dann, wie bei den Etuden. Bleiben Sie wenigstens 1 oder 2 Monate bei einem Autor, bis Ihr Schüler im Stande ist, ihn zu durchdringen, und ihn mit einem andern zu vergleichen. Er erhält dann auch ein Urtheil. Was das Auswendigspielen betrifft, so stammt eine Art von Aberglaube noch von alten Rigoristen her, die jedes Auswendigspielen unbedingt verwarfen.

Der Schüler soll allerdings nicht auswendig lernen. Allein wenn er das vom Blatt Durchprüfte und Gelernte vollkommen inne hat und fest darin ist, weshalb wollte man seinem Gedächtniß Schranken setzen? Im Gegentheil wird er, sobald seine Aufmerksamkeit und sein Blick nicht mehr getheilt sind, beides ganz dem freien Vortrage widmen. Besonders zweckmäßig ist dieses fesselfreie Spiel bei den Etuden. Es giebt manche müßige Viertelstunde im Tag, die der Schüler auf diese Art benutzen wird; und ist dem avancirten Schüler daran gelegen, unter Freunden oder in Gesellschaften zu spielen, so wird ihn dieser freie Vortrag gut empfehlen.

Und wer möchte ferner dem jungen Talente Einhalt thun, sobald er Gehörtes aus dem Gedächtnisse nachspielt und dadurch seine Intensität kund giebt? Natürlich muß ein verständiger Lehrer freie Vorträge der Art vor Mißbrauch zu bewahren wissen. Ein Blick auf unsere heutigen Virtuosen-Celebritäten dürfte nicht wenig den freien Vortrag rechtfertigen.

Auch ist das Walzer-Spiel eine Klippe, wodurch das gute Vernehmen zwischen Schüler und Lehrer oft einen Riß bekommt. Aber auch hier sei der Lehrer nicht pedantisch. Wenn der solid fortgeschrittene Schüler nach Jahren noch Geschmack am Walzer-Spiel findet, so wird er auch im Stande sein, dieselben mit jener hinreißenden und ununterbrochenen Fertigkeit zu spielen, die sie bedingen. Dann bringt ihr Genre, der den neckenden Humor mit rhythmischer Exactheit verbindet, sogar Nutzen. Hier ist nun der freie Vortrag ein Haupterforderniß.

Was das so beliebte und eingerissene vierhändige Spiel betrifft, so unterlasse man das im ersten Jahre ganz, indem es die Aufmerksamkeit theilt, und gar viele Fehler, namentlich in der Applikatur maskirt.

Oft bezeigen Eltern und Schüler den Wunsch, eine vorläufige Ansicht vom Generalbaß zu haben, und vielleicht finden Sie selbst zweckmäßig, die gewöhnlichen Regeln des Clavierspiels zu überschreiten, und den Schüler mit den ersten Akkorden-Verhältnissen bekannt zu machen. In diesem Falle, wo noch keine größeren Werke nöthig sind, kann ich Ihnen den Anhang von Czerny's Briefen über den Unterricht für das Pianoforte empfehlen, von pag. 52 bis zum Schluß. Die Briefe selbst enthalten vieles, besonders für Sie Beachtenswerthes.

Was nun noch übrig ist, werden Sie am besten durch die Praxis selbst anwenden, dazu gehören die Regeln der Applicatur, über Pedalwesen, über Kunstausdrücke und ähnliche Regeln. Was die Letzteren betrifft, darf ich Ihnen, ohne unbescheiden zu sein, die 2. Auflage meiner sehr verbreiteten „kritischen Terminologie für Musiker und Musikfreunde“ empfehlen, worin auf Vieles hingedeutet ist, was namentlich dem angehenden Lehrer frommt. Die Wörter Melodie, Harmonie und Accord, sollte Ihr Schüler noch keinen Begriff davon haben, sind so leicht zu erklären, daß ich für unnöthig finde, Ihnen einen eigenen §. zu eröffnen.

Und nun sei es noch einmal wiederholt, daß ich hier keine allgemeine Clavierschule schreiben wollte. Diese beiden Heftchen bilden blos ein ganz für sich bestehendes Handbuch für den Privatgebrauch des angehenden Lehrers. Es soll blos in einer analogen Folgenreihe diejenigen Elementar-Begriffe herausheben, die dem Schüler gewöhnlich am schwersten klar zu machen sind. Es soll in diesem Werkchen die Mitte zwischen peinigender Pedanterie und moderner Oberflächlichkeit bewahrt, es soll mit einem Wort praktisch sein.

Ihnen bleibt es jedenfalls überlassen, diesen Leitfaden nach den Verstandesfähigkeiten Ihres Schülers fortzuspinnen oder abzukürzen.

Zum Schluß kann ich mich nicht enthalten, Sie noch auf Dinge aufmerksam zu machen, die tiefer in Ihr neues Lehreramt eingreifen, als sie anfänglich scheinen.

§. 26. Besondere Winke.

Benehmen Sie sich bei Ihren Schülern immer so, daß dieselben die Zeit nicht erwarten können, bis Sie wieder kommen. Ich habe Lehrer gekannt, die durch zu große Freundlichkeit sich den Respekt vergaben, und andere, die durch zu große Strenge abschreckend wurden. Die Würde des Lehrers wird am besten durch eine Mischung von Freundlichkeit und Strenge bewahrt. Diese Würde sich anzueignen, sei Ihre Aufgabe.

Alle Negationen des Unterrichts, Ungeduld, Langeweile, Ueberdruß, Verkürzung der Stunden u. s. w. werden am besten vermieden, wenn der Lehrer das Interesse für sich und seine Gegenstände lebendig zu erhalten versteht. Lehrer und Schüler müssen sich während des Unterrichts an ihren Gegenständen erwärmen, wenn dieses Interesse erweckt werden soll.

So thun Sie Ihre Pflicht. Allein thun Sie nicht darüber. Man verlangt nicht mehr von Ihnen. Ich habe schon erlebt, daß Eltern mißtrauisch wurden, sobald ein Lehrer mehr that, z. B. wenn er die Stunde bedeutend verlängerte, oder andere Beweise einer besondern Theilnahme an den Tag legte.

Vor allen Dingen hüten Sie sich vor Dedicationen. Eine solche Aufmerksamkeit setzt immer mehr oder weniger in Verlegenheit, und die beste Absicht, der reinste Lehrereifer würde Sie nur selten vor Verkennung schützen. Ich habe darin Erfahrungen gemacht, die ich Ihnen nie wünsche.

Und nun ist mein Geschäft zu Ende. Möchten Sie, meine jungen Freunde, die Winke, die ich Ihnen wohlwollend gab, zum Wohl Ihrer Schüler benutzen! Möchten Sie — in diesen wenigen Worten sei alles concentrirt — eine gediegene, ausgebildete Technik zu den Mitteln eines seelenvollen Spiels und geläuterten Urtheils machen, und Sie somit dem Strome vieler Mißbräuche und Flachheiten ein schützendes Bollwerk werden!

Inhaltsverzeichniß.

Vorwort.
Einleitendes Wort für den jungen Lehrer.
Der erste Unterricht. Seite

§. 1. Sprache und Musik 10
§. 2. Buchstaben und Noten 11
§. 3. Das Clavier 11
§. 4. Umfang der Claviatur 12
§. 5. Liniensystem 13
§. 6. Die Schlüssel 13
§. 7. Uebersicht aller Noten und Tasten 14
§. 8. Octaven-Ordnung 15
§. 9. Praktische Leseübungen in allen natürlichen Tönen 17
§. 10. Die ersten mechanischen Fingerübungen nach Noten 17
§. 11. Die Versetzungszeichen 18
§. 12. Praktische Uebungen in allen natürlichen und abhängigen Noten 20
§. 13. Erweiterung der mechanischen Uebungen . . 20
§. 14. Werth und Eintheilung der Noten 21
§. 15. Die Pausen 22
§. 16. Der Takt 23
§. 17. Das Tempo 25
§. 18. Rhythmus 27

Seite

§. 19. Unterschied des ¾ und ⅝ Taktes durch den Rhythmus 28
§. 20. Auf- und Niedertakt 29
§. 21. Metrum und Cäsur 30
§. 22. Alla breve 30
§. 23. Tonarten. 31
§. 24. Tonleitern oder Scalen 34
§. 25. Allgemeiner Wink über Plan bei'm Studiren . 40
§. 26. Besondere Winke 44

K. JAN 10

W JUL 25